Г. БЕРНАНДТ

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

МУЗГИЗ

1940

Г. БЕРНАНДТ

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

КРАТКИЙ ОЧЕРК
ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Муз. Техникум Ленингр. Консерватории
Библиотека
4096
1980

Государственное музыкальное издательство
Москва 1940 Ленинград

Петр Ильич Чайковский
(1840—1893)

Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору.

П. Чайковский

Столетие со дня рождения гениального русского композитора Петра Ильича Чайковского — знаменательная дата в истории не только русской, но и мировой музыкальной культуры.

Среди блистательной плеяды русских композиторов, выдвинувшейся в после-глинкинскую эпоху, Чайковскому бесспорно принадлежит первое место.

Страна Советов, где творчество его приобрело подлинно всенародное признание, отмечает эту дату как крупнейшее и выдающееся событие в ее культурной жизни.

Никогда и нигде прекрасные творения Чайковского не знали такой популярности, любви, сочувствия, интереса со стороны самых широких народных масс. То, чего всегда так страстно жаждал великий русский художник, — стало возможным только теперь, в нашей стране, где с захватывающей силой претворя-

ются в жизнь все светлые чаяния и благородные мечты лучших умов человечества.

Непризнанные идеологи из бывшей РАПМ стремились во что бы то ни стало доказать далекость и неприемлемость творчества Чайковского для советской аудитории. Их пустые и лживые измышления о якобы гнетущем, дезорганизующем и расслабляющем воздействии его музыки на массы были опровергнуты самими же массами, сумевшими за внешней «пролетарской» фразеологией правильно разглядеть враждебный и антинародный смысл всех этих мертворожденных откровений. Вопреки рапмовским, а также и всяким иным извращениям, советский слушатель неизменно видел в творениях великого русского художника-демократа могучий источник возвышенных, сильных и искренних музыкальных впечатлений.

Народы Советского Союза с чувством любви и гордости отмечают 100-летие со дня рождения П. И. Чайковского — своего великого соотечественника, чье творчество, наполненное глубочайшей правдивостью и человечностью, стало для них родным, доступным и близким.

Богатейшие материалы творческого наследия Чайковского (рукописи, письма, документы), в огромной своей массе сокрытые в нед-

рах наших музеев, хранилищ и архивов, еще ждут своего опубликования и научного обобщения. Эта увлекательная и благодарная работа еще глубже раскроет многогранный творческий облик великого композитора.

* * *

Петр Ильич Чайковский родился 25 апреля[1] 1840 г. в небольшом городке Воткинске (ныне входящем в Удмуртскую АССР). Отец его — специалист по горному делу — состоял в то время директором воткинского металлургического завода. Впоследствии, в 50-х годах, Илья Петрович Чайковский был директором Петербургского технологического института.

Столичная молодежь, приезжавшая в Воткинск для прохождения практики, а также техническая интеллигенция, иностранные специалисты вносили в заводский быт не малое оживление, подчас даже заставлявшее забывать внешнюю отдаленность Воткинска от больших культурных центров.

Детские годы композитора протекали в обстановке семейного уюта и материального достатка. Полученное им домашнее воспитание, по обычаю, существовавшему в дворянских

---

[1] Все даты, приводимые в настоящей работе, даны по старому стилю.

семьях, было проникнуто французской культурой.

Добрый, сердечный, необыкновенно понятливый и привлекательный мальчик был всеобщим любимцем. Уже в ранние годы обращает на себя внимание его наблюдательность и необычайная восприимчивость. Гувернантка Фанни Дюрбах впоследствии вспоминала о своем питомце: «Впечатлительности его не было пределов, поэтому обходиться с ним надо было очень осторожно. Обидеть, задеть его мог каждый пустяк. Это был стеклянный ребенок».

Первые музыкальные понятия и впечатления Петр Ильич получает рано — в 5-летнем возрасте — от матери, недурно игравшей на фортепиано и часто напевавшей ему. Обучение фортепианной игре глубоко увлекает его и усиливает влечение к музыке.

Привезенный однажды отцом небольшой механический орган, наигрывавший модные итальянские арии Беллини, Доницетти и Россини, оказал серьезное влияние на музыкальное развитие мальчика. Ни с чем не сравнимое наслаждение испытал он, впервые услышав на органе пленительные звуки Моцарта. Это была ария Церлины из «Дон-Жуана» — оперы, с тех пор навсегда сделавшейся для Чайковского олицетворением истинного музыкального со-

вершенства. «Я Моцарта не только люблю,— впоследствии часто говорил он,— я боготворю его. Лучшая из всех когда-либо написанных опер — для меня «Дон-Жуан».

В 1850 г. Чайковский поступил в Петербургское Училище правоведения. Девять долгих томительных лет были отданы пребыванию в этом казенном, закрытого типа учебном заведении, где не было «ничего живого, двигающего вперед, одухотворяющего, раздвигающего горизонты мысли» (В. Стасов). Серую будничную жизнь скрашивали лишь музыкальные занятия, не входившие в число обязательных предметов, но глубоко увлекавшие юношу. Его музыкальное дарование вызывает непризнание педагогов и восторг сверстников. Некоторые из них, например, его лучший друг по училищу, впоследствии известный русский поэт А. Апухтин, предсказывает Чайковскому славу композитора.

К последним годам пребывания в Училище правоведения относится романс на слова Фета «Мой гений, мой ангел, мой друг» — единственное произведение, уцелевшее от той поры.

В 1859 г. Чайковский кончает Училище правоведения и поступает на службу в Департамент министерства юстиции. Однако перспектива служебной деятельности нисколько не увлекает его. «Из меня сделали чиновника и

ни [illegible]ого», — жаловался он. Чтобы заполнить и скрыть от себя убийственную, гнетущую пустоту, бессмысленное существование, Чайковский проводит время в увеселениях шумной светской жизни. «Чем я кончу? — мучительно вопрошает он в минуты отрезвления, — что обещает мне будущее? об этом страшно и подумать. Я знаю, что рано или поздно (но скорее рано) я не в силах буду бороться с трудной стороной жизни и разобьюсь вдребезги; а до тех пор я наслаждаюсь [illegible], как могу, и все жертвую для наслаждения».

С течением времени Чайковский все больше сознает, что одна лишь властно влекущая к себе музыка способна возвратить ему утраченную силу и бодрость духа. Однако мысль о бесцельно потраченных годах часто тревожит и мучит его.

«...Если во мне есть талант, то уж наверно его развивать теперь невозможно», — пишет Чайковский сестре 10 марта 1861 г.

В конце 1861 г. Чайковский поступает в Музыкальные классы Русского музыкального общества, основанные по инициативе А. Рубинштейна, а 10 сентября 1862 г. извещает сестру о своем поступлении в только открывшуюся Петербургскую консерваторию. «Не подумай, — пишет он, — что я воображаю сделаться ве-

ким артистом: я просто хочу делать только то, к чему меня влечет призвание: буду ли я знаменитый композитор, или бедный учитель, — но совесть моя будет спокойна, и я не буду иметь тяжкого права роптать на судьбу и на людей. Службу, конечно, я окончательно не брошу до тех пор, пока не буду окончательно уверен в том, что я — артист, а не чиновник». В начале 1863 г. Чайковский порывает со службой; праздная светская жизнь молодого музыканта-дилетанта безвозвратно ушла.

Поступление в консерваторию совпало с периодом неудач в жизни отца. Благосостояние Ильи Петровича сильно пошатнулось, и молодой композитор был предоставлен самому себе.

Несмотря на материальные лишения, беготню по грошевым урокам, Чайковский мужественно трудится, обнаружив при этом редкую жажду знания, упорство в достижении намеченной цели. С лихорадочной поспешностью, точно подгоняемый какой-то сверхъестественной силой, работает он над собой, желая воспитать в себе черты музыканта-профессионала, отчетливо сознавая при этом всю ответственность взятой на себя задачи.

Три с половиной года учения преобразили Чайковского. Он стал зрелым и всесторонним музыкантом, чему, конечно, был обязан не только своему огромному дарованию, но и не

обычайному прилежанию, настойчивости и упорству.

В 1865 г. Чайковский успешно заканчивает Петербургскую консерваторию, где его главными руководителями были выдающийся русский музыкант и всемирно известный пианист А. Г. Рубинштейн и теоретик Н. И. Заремба. В качестве выпускной работы Чайковский представил кантату — музыка к гимну «К радости» на слова оды Шиллера. 31 декабря 1865 г. кантата была исполнена под управлением А. Рубинштейна на публичном экзамене в торжественной обстановке, и Петр Ильич был признан достойным присуждения диплома на звание свободного художника и даже серебряной медали. Однако целый ряд выдающихся петербургских музыкантов не одобрил сочинения Чайковского. Да и самому учителю его — А. Рубинштейну кантата не понравилась.

Больше всего Чайковский был огорчен исключительно резким и уничтожающим отзывом известного музыкального критика Ц. Кюи, выступившего с такими словами по поводу кантаты на страницах «Петербургских ведомостей» 24 марта 1866 г.: «Консерваторский композитор г. Чайковский, — писал Кюи, — совсем слаб. Правда, что его сочинение (кантата) написана в самых неблагоприятных обстоятельствах: по заказу, к данному сроку, на данную

.ему и при соблюдении известных форм. Но все-таки, если бы у него было дарование, то оно хоть где-нибудь прорвало консерваторские оковы».

В таком презрительном тоне Ц. Кюи — один из самых враждебных и непримиримых критиков Чайковского — «прорицал» его композиторскую судьбу. Отзыв Ц. Кюи произвел на молодого композитора самое угнетающее впечатление. «Когда я прочел этот ужасный приговор, — говорил Чайковский, — я не знаю, что сделалось со мною. У меня потемнело в глазах, голова закружилась, и я, как безумный, выбежал из кафе. Что я делал, куда попадал, я не отдавал себе отчета. Я целый день бесцельно бродил по городу, повторяя: «я пустоцвет, я ничтожность, из меня ничего не выйдет, я бездарность...»

Так Чайковский вступал на торный путь композитора. Отзыв Кюи, к сожалению, оказался не единственным. В течение творческой жизни судьба не часто баловала Чайковского сочувствием и вниманием. И нужно было обладать сильной волей, крепкой верой в свои силы, чтобы отстоять свое право на творчество.

М. И. Чайковский так говорит об обстоятельствах жизни своего брата в этот мрачный период: «О том, до какой степени Петру Ильичу было тяжело тогда бороться с нуждой,

лучшее свидетельство, — что давно забытые колебания насчет окончательного выбора музыкальной карьеры снова выплыли наружу и поступление вновь на государственную службу не внушало прежнего отвращения... В некоторых друзьях Петра Ильича нашелся сочувственный отголосок... и, между прочим, один из них очень серьезно предлагал доставить ему сносно оплачиваемое место «надзирателя за свежей провизией на Сенной площади». К великому счастью потребителей этой провизии, да и самого композитора, дальше разговора дело не подвинулось»[1].

Зато тронуло и поддержало Чайковского письмо его друга Г. Ларош, написанное незадолго до злополучного отзыва Ц. Кюи. В своем письме Ларош смело возвещает о том, что кантата Чайковского «самое большое музыкальное событие в России после «Юдифи» [Серова], а автор ее «самый большой музыкальный талант современной России». «Ваши творения, — заключает свое письмо Ларош, — начнутся, может быть, только через пять лет: но эти зрелые, классические произойдут все, что мы имеем после Глинки».

---

[1] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. I, стр. 199.

По окончании Петербургской консерватории Чайковский получает предложение Н. Г. Рубинштейна (основавшего в 1866 г. Московскую консерваторию) принять на себя руководство теоретическими предметами в Музыкальных классах московского отделения Русского музыкального общества. Предложение было принято, и в январе 1866 г. Чайковский переехал в Москву. С осени того же года он вступил в число профессоров только что открывшейся консерватории.

По свидетельству Н. Д. Кашкина, Чайковский приехал в Москву «...в необыкновенно старой енотовой шубе, которую дал ему А. Н. Апухтин, употреблявший ее в деревенских поездках; сюртук и прочие принадлежности костюма гармонировали с шубой, так что в общем новый преподаватель был одет не только скромно, но просто очень бедно...»

В Москве Чайковский близко сошелся с рядом крупнейших музыкантов. Все они исключительно приветливо и сочувственно отнеслись к молодому талантливому композитору и глубоко его полюбили. Из числа новых московских друзей Чайковского нужно прежде всего назвать Н. Г. Рубинштейна — признанного и высокоавторитетного руководителя московской музыкальной жизни, превосходного дирижера и гениального пианиста, сразу же за-

воевавшего любовь и доверие своего молодого друга. Заслуга Н. Рубинштейна в том, что он явился первым и, быть может, самым глубоким истолкователем и деятельным пропагандистом творчества Чайковского. Здесь же Чайковский знакомится с П. И. Юргенсоном, ставшим издателем его произведений.

Н. Рубинштейн вводит Чайковского в «Артистический кружок», где он знакомится со многими выдающимися представителями московского театрального и литературного мира — Садовским, Живокини, Самариным, поэтом Плещеевым, Писемским. Глубокую радость доставило Чайковскому знакомство с выдающимся русским просветителем и замечательным музыкальным критиком В. Ф. Одоевским. Он был одним из первых, кто восторженно приветствовал великий талант Чайковского. Чайковский же всегда с симпатией и необычайной теплотой отзывался об Одоевском: «Это одна из самых светлых личностей, с которыми меня сталкивала судьба. Он был олицетворением сердечной доброты, соединенной с огромным умом и всеоб'емлющим знанием, между прочим, и музыки».

Важным событием в новой московской жизни Чайковского было его знакомство с А. Н. Островским, к творчеству которого композитор уже давно питал самые восторженные чувства.

Еще будучи в Петербургской консерватории, Чайковский увлекся драмой «Гроза» — одним из наиболее выдающихся созданий великого русского драматурга, — мечтая написать оперу на этот сюжет. В 1864 г. он сочинил увертюру к драме Островского. Это было первое крупное симфоническое произведение композитора.

Глубокий интерес проявляет Чайковский и к другим драматическим сочинениям Островского. На сюжет его комедии «Сон на Волге» Чайковский пишет свою первую оперу «Воевода», которая была представлена на сцене московского Большого театра в 1869 г. Вот как описывает первую постановку оперы певица П. Оноре: «Пришла очередь г. Чайковскому, который выступил как оперный композитор первый раз в опере «Воевода». Дирекция, верная себе, даже для этого талантливого композитора ничего не сделала, чтобы мало-мальски сносно поставить его первую оперу. Помню какой-то домик, стоящий на самой середине сцены, архитектура нето швейцарская, нето русская, балкон находился под самой крышей, а когда Воевода в страстном порыве, в погоне за своей возлюбленной, поднялся по лестнице к балкону, то его пояс приходился выше крыши домика».

После нескольких представлений опера была снята с репертуара. Через некоторое время Чай-

4096

ковский уничтожил партитуру. Той же участи подверглась и партитура второй оперы «Ундина» (по либретто Соллогуба) еще до появления ее на сцене.

Печальная судьба «Ундины» (как и ранее «Воеводы») всецело была связана с тем пренебрежением, который проявила Дирекция императорских театров к этому оперному детищу композитора, признав его «недостойным» Мариинской сцены. Чайковский немало позаимствовал из этих уничтоженных опер для будущих своих произведений.

По просьбе Островского, написавшего весной 1873 г. свою весеннюю сказку «Снегурочка», Чайковский с исключительным воодушевлением в течение трех недель создал прекрасную музыку к сказке, с огромным успехом представленной в том же году.

В 1872 г. Чайковский заканчивает оперу «Опричник» (по роману Лажечникова). Наученный горьким опытом, он слабо верит в расположение к себе со стороны театральных чиновников, причинивших композитору не мало огорчений в связи с двумя его первыми операми. «...Участь «Опричника» еще не решена, — пишет Чайковский приятелю Клименко, — и есть много данных, что он также канет в Лету, как и «Ундина». Еще Ундине куда ни шло кануть в воду, это ее стихия, но вообрази

Опричника, утопающего и борющегося с волнами. Ведь он, бедный, наверно утонет. Когда же я полезу спасать его, то и меня с собой стащит, т. е. говоря просто, я клянусь честью, что никогда не обмакну пера в чернила, если моя опера будет забракована». Долго Чайковскому пришлось ждать благоприятного ответа. «Опричник» был поставлен в 1874 г. на петербургской сцене с значительным успехом. Однако Чайковский не любил эту оперу и часто возвращался к мысли о ее капитальной переработке. Намерение это осуществить не удалось.

В связи с объявленным в 1873 г. главной дирекцией Русского музыкального общества конкурсом Чайковский пишет оперу «Кузнец Вакула» (по повести Гоголя «Ночь перед рождеством»). Работа над оперой шла с редкой быстротой и была окончена в течение одного лета 1874 г. На конкурс было представлено семь опер, однако, обе первых премии были присуждены Чайковскому. К «Вакуле» (переделанному в 1885 г. в «Черевички») композитор до конца дней питал искреннюю привязанность, считая его лучшей своей оперой. По существу «Кузнец Вакула» кладет начало широкого признания и известности Чайковского как крупнейшего русского оперного композитора.

С первой симфонией «Зимние грезы» (1866), созданной вскоре после приезда в Москву,

Чайковский вступает на путь симфониста. Необычайно искренне и поэтично композитор выразил свои чувства и впечатления от зимней русской природы, чувства, овеянные мягкой, сумеречной грустью. В финале этой симфонии Чайковский использовал русскую народную песню «Цвели цветики».

В дальнейшем творческое напряжение Чайковского непрерывно растет. В 1869 г. он, по совету Балакирева, пишет увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру) — одно из своих наиболее зрелых и вдохновенных созданий. О теме любви «Ромео и Джульетты» Римский-Корсаков впоследствии говорил, что «это одна из лучших тем всей русской музыки».

К ярчайшим образцам излюбленного Чайковским жанра программной симфонической увертюры, созданным в московский период, нужно отнести «Бурю» (по Шекспиру, 1873 г.) и поразительно смелую и возвышенно-страстную «Франческу да Римини» (по пятой песне «Ада» «Божественной комедии» Данте, 1876 г.).

Как поэтично и проникновенно звучит печальный и трогательный рассказ Франчески, повествующей о своих страданиях! Рассказ этот представляет собой средний эпизод фантазии. С исключительной силой и образностью Чайковский звукописует в крайних частях симфо-

ческой фантазии картину неистово диких, бушующих вихрей, мчащих души погибших Франчески и Паоло.

Во время пребывания на Украине, в Каменке, в имении родственников своей сестры А. И. Давыдовой, где Чайковский подолгу живал, прислушиваясь к очаровавшим его украинским народным песням, летом 1872 г. он сочинил вторую симфонию, на долю которой выпал крупный и шумный успех.

«Честь этого успеха, — говорил Чайковский, — я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного произведения — Петру Герасимовичу (старику, каменщику буфетчику — *Г. Б.*), которым в то время, как я сочинял и наигрывал «Журавля», постоянно подходил ко мне и годизал: «Таки, таки дыбе, таки, таки, щиле...»

Незадолго до первого публичного исполнения второй симфонии Чайковский посетил Петербург. На вечере у Римского-Корсакова, где собрались все члены петербургского содружества композиторов «могучей кучки», он сыграл последнюю часть этой симфонии, построенную на теме известной украинской песни «Журавель». Высокое мастерство этой музыки произвело на всех огромное впечатление. «Вся компания,— писал Чайковский,—меня чуть не разорвала на части от восторга, а г-жа Корса-

кова слезно молила аранжировать финал в 4 руки».

Действительно, народный элемент, столь ярко выраженный в финале второй симфонии, не мог не вызвать искреннего и всеобщего восхищения у членов балакиревского кружка, всегда высоко ценивших его проявление в русском музыкальном искусстве.

На этом же вечере Чайковский, встретившись со Стасовым, просил последнего дать ему тему для программной симфонической фантазии. Из нескольких предложенных Стасовым тем Чайковский выбрал шекспировскую «Бурю» и посвятил свою фантазию великому русскому критику.

* * *

К началу 70-х годов Чайковским уже были написаны многие прекрасные романсы, среди которых особенно выделяются: «Нет, только тот, кто знал» (на слова Гете — Мея), «Ни слова, о друг мой» (на слова Плещеева), «Колыбельная» (на слова Майкова), «Погоди» (на слова Грекова).

Обозревая многообразную деятельность Чайковского в период пребывания его в Москве (1866—1877), нельзя не поражаться его огромной творческой активности. В каждом из осваиваемых им жанров музыки Чайковский со-

дает образцы непреходящего художественного значения. Уже один беглый перечень созданного им в этот период свидетельствует о широте проявления его творческого дара: 5 опер, балет «Лебединое озеро» (1876), 4 симфонии, 4 программных симфонических увертюры, первый фортепианный концерт (1875), 3 струнных квартета (1871, 1874, 1876), большое количество фортепианных пьес, среди которых оригинальный цикл «Времена года», получивший впоследствии огромную известность, романсы ор. 6, 16, 25, 27, 28 и др.

Параллельно творческой работе немало сил Чайковский отдает консерватории, педагогической деятельности в ней (до 30 часов в неделю). Преподавание Чайковский не любил и считал его помехой для нормального творчества. Хотя оно было для композитора томительным и изнуряющим, — приходилось мириться, ибо профессорство в консерватории было единственным источником его существования. В 1871 г. Чайковский написал первый русский учебник гармонии, явившийся результатом его педагогической работы.

Плодотворная музыкально-критическая деятельность, продолжавшаяся несколько лет, дополняет многосторонний облик великого русского музыканта. В качестве корреспондента «Русских ведомостей» Чайковский присутство-

зал на открытии вагнеровского театра в Байрейте в 1876 г., где, между прочим, познакомился с Листом.

Несколькими содержательными очерками, посвященными Вагнеру, завершилась продотворная литературно-критическая деятельность Чайковского.

Русская музыкальная культура, пожалуй, не знает такой прекрасной, интенсивной и многообразной жизни, как жизнь Чайковского. А между тем его творческая деятельность охватывает менее чем тридцатилетний период.

Только при условии огромного волевого упорства, систематического совершенствования Чайковский сумел довести свою творческую энергию до столь высокой ступени работоспособности. При ежедневной работе не менее 6—7 часов Чайковский поражал исключительно быстрыми темпами сочинения, мыслимыми лишь при глубоко профессиональном отношении к творчеству. «Я, признаться, — говорил он, — люблю работать к спеху, люблю, когда меня жмут, торопят. И это нисколько не отражается на качестве моих сочинений». «Я положил себе то что бы то ни стало, каждое утро что-нибудь сделать и добьюсь благоприятного состояния духа для работы». Стремительная напряженность творческой работы стала в конце концов его привычным состоянием. Здесь

лежит разгадка непостижимой творческой плодовитости Чайковского.

Неномерным трудом и затратой жизненных сил он доводил себя до предельной степени истощения, подчас вызывавшего острые нервные заболевания. Но вне творчества Чайковский не понимал и не мыслил полноты существования. «Ведь, в сущности, единственный интерес, привязывающий меня к жизни, — это мое сочинительство», — часто повторял он. Это был «вечный работник»!..

В 1877 г. Чайковский почти одновременно создает четвертую симфонию и оперу «Евгений Онегин» — два произведения, знаменующие собой наивысшую зрелость его творчества. До таких высот художественное воодушевление композитора еще не поднималось.

Четвертая симфония представляет собой исключительно важный рубеж в симфоническом творчестве Чайковского. Ее идейный замысел, драматическая насыщенность образов, строгая завершенность музыкальной формы делают это произведение основополагающим в развитии симфонизма Чайковского.

Попытка программного истолкования четвертой симфонии, сделанная самим автором в письме к Н. Ф. фон Мекк от 17 февраля 1878 г., представляет огромный интерес.

Вместе с тем, 1877 году суждено было стать

годом глубокого перелома в его жизни. Поглощенный сочинением «Евгения Онегина», Чайковский получил письмо, содержащее в себе об'яснение в любви. Оно было написано бывшей ученицей консерватории А. И. Милюковой, вскоре ставшей женой Чайковского. «С первых же дней нашей совместной жизни,— признавался он, — я с ужасом убедился, что между нами нет никаких общих интересов, и что Антонине Ивановне абсолютно чуждо все, чем я для чего я жил... она лишена была способности найти в своей душе отклик на что либо, кроме самых обыденных потребностей жизни». Искренне желая обрести семейный уют, оставить опостылевшую жизнь холостяка, Чайковский сразу же почувствовал в Милюковой человека чуждого и крайне ограниченного.

Чайковский особенно страдал, считая свою женитьбу недостаточно обдуманным поступком.

Полный разрыв был неизбежен. Доведенный до мысли о самоубийстве, Чайковский в состоянии острого нервного потрясения был отправлен за границу. Началось медленное восстановление сил. Благодаря неожиданно пришедшей в это время щедрой материальной помощи Н. Ф. фон Мекк, страстной почитательницы таланта Чайковского, он получил возможность всецело отдаться творчеству.

Более тринадцати лет велась интенсивная и содержательная переписка между Чайковским и фон Мекк, дающая, пожалуй, самый ценный материал для изучения творческой личности композитора.

Чайковский лично не был знаком с Н. Ф. фон Мекк. Оба они никогда не слышали голоса друг друга. Систематическая денежная субсидия, получаемая Чайковским от фон Мекк, позволила ему оставить консерваторию и уже больше не возвращаться к деятельности профессора, столь тягостной для него, несмотря на просьбы и уговоры Н. Г. Рубинштейна и его друзей.

С уходом Чайковского Московская консерватория лишилась одного из своих наиболее признанных и замечательных руководителей.

* * *

В числе немногих учеников Чайковского по Московской консерватории был С. И. Танеев— выдающийся русский композитор и музыкальный ученый, педагог и исполнитель, явившийся преемником Чайковского по классу свободного сочинения в Московской консерватории. Узы крепкой и искренней дружбы впоследствии связали учителя и ученика. Танеев был замечательным пианистом, впервые исполнившим почти все фортепианные произведения Чайковского.

* * *

Оскорбительное пренебрежение критики, не понимавшей Чайковского, не смогло не надломить на время силы чуткого и искреннего художника. Всю свою, в сущности глубоко одинокую жизнь, Чайковский встречал высокомерное равнодушие со стороны многих, даже выдающихся своих современников-музыкантов. «Я очень изменился за это время, — писал он своему другу Кашкину в 1877 г., — и физически и, в особенности, морально. Веселости и охоты дурачиться не оказывается вовсе. Молодости не осталось ни на грош. Жизнь страшно пуста, скучна, пошла... Но единственно, что осталось в прежнем виде, — это охота писать. Если бы обстоятельства сложились иначе, если бы своему стремлению творить я бы не встречал на каждом шагу препятствий... то мог бы написать когда-нибудь что-нибудь вполне хорошее...»

Однако подобные настроения бывали кратковременны. Глубокая любовь к жизни, к творческому действованию всегда спасала Чайковского от «убийственной, феноменальной, чудовищной тоски». Уединяясь от людей, под влиянием приступов болезненного состояния, принимаясь за создание того или иного произведения, Чайковский в спокойном и радостном творческом труде обретал новый подъем сил

мирящий его со всеми противоречиями жизни. Уйдя с головой в сочинение своей четвертой симфонии, предчувствуя ее успех, он писал: «Утешение, спокойствие, ощущение счастья я черпаю только в себе самом. Вот удача симфонии, сознание, что я пишу хорошую вещь, это завтра же примирит меня со всеми прошедшими и предстоящими невзгодами».

Встречая к себе резко враждебное отношение значительной части критики, остро и болезненно воспринимая каждое печатное выступление своих недоброжелателей, Чайковский вместе с тем видел, как возрастает успех его музыки и увеличивается число людей любящих ее, находящих в ней утешение и поддержку. Уже будучи автором таких широко признанных произведений, как «Евгений Онегин», четвертая симфония, первый фортепианный концерт и др., композитор с чувством нескрываемой обиды говорит о незаслуженных, резких и враждебных выпадах критиков, пытаясь понять, в чем истинная причина этой враждебности. «Отчего это происходит? — вопрошает он. — Чем я заслужил это?»

И вместе с тем Чайковский чистосердечно признается, что «из двух зол: нелюбовь публики или нелюбовь прессы» он безоговорочно отдает предпочтение последнему.

К мнениям «избранников и отъявленных музыкантов» Чайковский всегда относился с оттенком сдержанности и недоверия, будучи всегда сосредоточенно твердо убежден, что чуткий любитель музыки судит о ней бескорыстно правильнее и вернее».

В начале 1879 г. силами учащихся Московской консерватории были впервые поставлены лирические сцены «Евгений Онегин» Чайковского. Дирижировал Н. Г. Рубинштейн. Через несколько лет опера эта приобрела исключительную популярность и обошла все крупнейшие русские оперные сцены и еще при жизни композитора была поставлена в Праге и Гамбурге.

* * *

По сравнению с предыдущим, этот второй или средний, условно ограниченный годами (1878—1885), период жизни Чайковского отличается не столь высокой интенсивностью, напряженностью и стремительностью событий. Желая только творить, он добивается этого. Годы жизнь Чайковского проходит в беспрерывных путешествиях по Европе и России. Растет известность, признание, слава композитора и за пределами его родины. Осуществляя один замысел и тотчас же приступая к обдумыванию другого, утомленный непомерным

трудом Чайковский начинает временами думать, что он уже творчески опустошил себя, исчерпав свои силы бесплодной, безнадежной непосильной работой, что ему «пора на покой». Однако праздная жизнь тяготит его. Временно спавшая энергия творчества через короткий промежуток проявляется еще сильнее, еще стремительнее.

В этот второй, или средний, период своего творчества Чайковский создает: концерт для скрипки (1878), оперу «Орлеанская дева» (1879), первую сюиту (1879), второй концерт для фортепиано (1880), «Итальянское каприччио» (1880), серенаду для струнного оркестра (1880), фортепианное трио, посвященное памяти Н. Г. Рубинштейна (1882), оперу «Мазепа» (1883), вторую сюиту (1883), третью сюиту (1884), концертную фантазию для фортепиано с оркестром (1884), симфонию «Манфред» по Байрону (1885).

В этом же, 1885 г. Чайковский избирается одним из директоров московского отделения Русского музыкального общества. По окончании «Манфреда», написанного по совету Балакирева, Чайковский осенью 1885 г. приступает к сочинению новой народно-бытовой оперы «Чародейка» (по драме И. Шпажинского), изобилующей яркими сценическими ситуациями, тонкой характеристикой образов, в

частности, образа княгини — этой, по выражению композитора, «бешеной аристократки». «Чародейка» была исполнена в 1887 г. под управлением автора. Чайковский побеждал в себе непреодолимый страх и смущение, охватывавшие его каждый раз, когда он появлялся в роли дирижера. Первый опыт был сделан в начале 1887 г., когда Петр Ильич продирижировал своей первым представлением оперы «Черевички». Успех окрылил его, упрочив впоследствии за ним славу замечательного дирижера преимущественно собственных произведений.

Рядом со «Чародейкой», представляющей собой один из его наиболее выдающихся опер, Чайковский создает свою оркестровую сюиту «Мандрагора» (1887), составленную из сочинений Моцарта. Оба эти произведения могут быть отнесены к последнему (третьему) периоду творчества композитора.

Чайковский в 1888 г. совершает большое концертное путешествие по странам Европы. Дирижерские выступления его сопровождаются подлинным триумфом. В его лице чествуется вся русская музыка. В Лейпциге Чайковский познакомился с Брамсом, а также с Григом, к музыке которого относился с живейшим интересом и симпатией. Замечательному норвежскому композитору Чайковский посвятил

свою увертюру-фантазию «Гамлет», сочинённую в этом же году.

В 1888 г. Чайковский пишет свою пятую симфонию, в которой идеи роковой неотвратимости, уже столь ярко выраженные в предыдущей симфонии, получают еще более сильное воплощение. Вслед за пятой симфонией создается блестящий балет «Спящая красавица», представленный с огромным успехом на петербургской сцене в январе 1890 г.

В письме к фон Мекк от 17 декабря 1889 г. Чайковский сообщает о том, что сюжетом своей будущей оперы он выбрал «Пиковую даму» Пушкина. С невероятным подъемом в течение 44 дней Чайковский создает свою оперу, справедливо причисляемую к величайшим образцам мировой оперной драматургии.

Наполненные трагическими конфликтами отдельные страницы «Пиковой дамы» вызывают в авторе мучительно острые переживания. «Я испытываю в некоторых места, например в четвертой картине... такой страх, и ужас, и потрясение, что не может быть, чтобы слушатели не ощутили хоть часть того же, — писал Чайковский брату Модесту. — Самый же конец оперы я сочинил вчера, перед обедом, и когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало жаль Германа, что я вдруг начал сильно плакать... Ока-

является, что Германн не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим живым человеком, притом мне очень симпатичным...» Первое представление «Пиковой дамы» состоялось в Петербурге 7 декабря 1890 г. под управлением выдающегося дирижера Э. Направника.

По окончании «Пиковой дамы» Чайковский создает секстет для струнных инструментов «Воспоминание о Флоренции» (1890), симфоническую балладу «Воевода» (1891), оперу «Мазепа» (1891) по драме Гейне — трогательное историческое повествование об исцелении дочери Мазепы под воздействием любви, балет «Щелкунчик» (1892) по сказке Гофмана в обработке А. Дюма.

Весной 1891 г. Чайковский с огромным успехом дирижирует в Америке (Нью-Йорк, Балтимора, Филадельфия).

Отличаемый буквально переполняющей его жаждой творчества, не умея ничего делать наполовину, едва закончив одно сочинение, он мучительно рвется к другому. «Боже мой, как жизнь коротка! Сколько мне нужно еще сделать, прежде чем я почувствую, что пора оставить!.. Сколько у меня планов!» Но вместе с тем растет теперь убеждение в том, что художник, даже «одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и сред-

него, если не будет адски трудиться», что вдохновение не осеняет бездельников, ибо рождается только из труда и во время труда. В эту мудрую истину композитор твердо уверовал еще в годы своей молодости, уже тогда являя собой пример подлинной преданности своему творческому делу.

На склоне лет, утомленный непоседливой жизнью, Чайковский создает себе тихий, уединенный уголок в окрестностях г. Клина. Здесь, среди милой его сердцу русской природы, он мог совершать свои излюбленные пешеходные прогулки, во время которых обдумывал новые сочинения.

Общение с природой всегда было для Чайковского животворящим источником художественного вдохновения. Не мало прекрасных страниц его переписки посвящено восторженным описаниям русской весны, бескрайних просторов привольных сельских равнин.

«Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России, в деревне, по полям, по лесу, вечером в степи, — писал он Н. Ф. фон Мекк, — приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неиз'яснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдали...»

В ряде сочинений, как например, в финале первого акта «Пиковой дамы», симфонии «Зимние грезы», третьей части симфонии «Манфред», фортепианном цикле «Времена года» и др., Чайковский с большим поэтическим настроением запечатлел картины природы.

В июне 1893 г. Чайковский — в Англии, где присутствует на торжестве возведения его в степень почетного доктора Музыкального общества Кембриджского университета.

Работа над шестой симфонией — последним из крупнейших произведений Чайковского — началась с весны 1892 г. Написав эскизы трех частей, он с разочарованием сообщал племяннику В. Л. Давыдову: «Ты знаешь, что я симфонию, частью сочиненную, частью инструментованную, осенью уничтожил. И прекрасно сделал, ибо в ней мало хорошего — пустая игра звуков, без настоящего вдохновения. Во время путешествия у меня явилась мысль другой симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой... Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью, и нередко во время странствований, мысленно сочиняя ее, я очень плакал...» Новая симфония была окончена в августе 1893 г. «Я положительно считаю ее, — писал Чайковский, — наилучшей и в особенности «наискреннейшей» из всех моих ве-

нец. Я ее люблю, как никогда не любил ни одного из других моих музыкальных чад».

Шестая — «патетическая» — симфония знаменует собой гениальную вершину всего творчества великого русского композитора. В ней с исключительной глубиной воплотились правда и сила накипевшего страдания, мучительно острого разлада с жизнью. Скорбное чувство тревоги и роковой неотвратимости выросло в симфонии до величия всепоглощающего трагизма. Однако при всем исключительном напряжении симфонии в ней неизменно ощущается страстная жажда жизни, таящая в основе своей нечто героическое...

По окончании шестой симфонии Чайковский работает над третьим фортепианным концертом, писавшемся на материале уничтоженной им в 1893 г. симфонии Es-dur. Концерт этот проникнут светлым, радостным жизневосприятием [1].

16 октября шестая симфония была впервые

---

[1] Третий фортепианный концерт был напечатан после смерти Чайковского, фортепианная партия 1-й части концерта была доработана С. И. Танеевым, а анданте и финал, представляющие по существу вторую и третью части концерта, Танеев завершил и оркестровал по сохранившимся эскизам Чайковского и уже после издания концерта в целом сделал дополнительный вариант фортепианной партии (не опубликован, хранится в библиотеке Московской государственной консерватории).

исполнена в Петербурге под управлением автора.

Через девять дней, в ночь с 24 на 25 октября, композитора не стало. Он умер от острого заболевания желудка. Смерть сразила Чайковского на 54 году жизни.

* * *

Чайковский вошел в историю музыки как убежденный последователь реалистического направления в искусстве. Стремлением к правдивому и верному воплощению человеческих переживаний наполнено все его творчество. «Мне кажется, — писал он в последние годы, — что я действительно одарен свойством правдиво, искренно и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст. В этом смысле я реалист и коренной русский человек»[1].

Высоко ценя в музыке прежде всего непосредственное, искреннее выражение, Чайковский всем существом своим всегда протестовал против рутины, закоснелых условных традиций, бессодержательных внешних эффектов. Как характерны в этом смысле слова его, сказанные по

[1] Письмо к В. П. Погожеву от 6 января 1891 г. См. «Чайковский, воспоминания и письма» под ред. Игоря Глебова, стр. 78. Гос. акад. филармония. Петроград. 1924.

ловому оперы «Африканка» Мейербера: «Какая несчастная эта африканка! И рабство-то, и темницу, и смерть под ядовитым деревом и торжество соперницы в предсмертные муки приходится ей испытать, — и все-таки мне ее ни сколько не жаль».

Глубоко сочувствуя переживаниям своих героев, наделяя их простыми, общечеловеческими чувствами, Чайковский всегда стремился к тому, чтобы эти чувства были поняты самыми широкими кругами слушателей. Это требование вытекало из твердого и осознанного убеждения композитора, что не может быть музыки, предназначенной «для толпы» или для избранников».

Сущность требований, пред'являемых к опере, коротко, но ясно сформулирована Чайковским в следующих словах письма к Танееву: «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое». «Мне нужны люди, а не куклы», — в этих словах лежит об'яснение той неприязни, которую питал Чайковский ко многим музыкальным явлениям, в частности к творчеству Вагнера. Оперы великого реформатора, с их крайне сложным действием, многочисленными мифологическими персонажами «вместо жи-

вых людей» (по выражению Чайковского), представлялись ему бессмысленными, тяжелыми, лишенными жизни. И это понятно, ибо Чайковский всегда стремился в своей музыке к воплощению человеческого, в противовес Вагнеру, искавшему сверхчеловеческое. Тем не менее нужно сказать, что творец «Онегина» никогда не отрицал великого гения Вагнера, считая его монументальную тетралогию «Кольцо Нибелунгов» одним «из знаменательнейших явлений истории искусства». Зато искреннее восхищение вызывала в нем «Кармен» Бизе: «...Это музыка без претензий на глубину, но такая прелестная в своей простоте, такая живая, не придуманная...» В 1880 г. Чайковский писал: «Я убежден, что лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире».

Принципиально демократическая основа художественных убеждений Чайковского подтверждается его взглядами на оперу как на самый доступный и массовый из всех музыкальных жанров. «Опера, — говорил он, — имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком массе».

Насколько Чайковский расходился с Толстым в области его мировоззрения, в такой же, если не в большей, степени он мог бы сказать об основной цели своего творчества сло-

вами великого писателя: «герой моей повести — правда».

Чутко улавливая всякое проявление жизни, Чайковский неустанно стремился к тому, чтобы насытить свое творчество жизнью, приблизить его к понятиям большинства. Никогда музыка не была и не могла быть для него холодной, отвлеченной, оторванной от жизни рассудочной игрой, ибо всем существом своим Чайковский протестовал против малейшего проявления надуманной позиции и предвзятости.

* * *

Носителем основного музыкального образа у Чайковского всегда является мелодия — ясная, выразительная, запоминающаяся, и главное, всегда полная общечеловеческих чувств.

Сила музыки Чайковского в ее неиссякаемом источнике мелодического богатства, которое изобильно льется с каждой страницы его произведений.

Академические староверы — противники Чайковского — в своей рабской приверженности к аристократическим взглядам в музыке готовы были утверждать вслед за историком Фаркелем, что «мелодии, которые каждый в состоянии тотчас же пропеть, принадлежат к самому низкому роду».

Мелодика Чайковского в ее главнейших ти-

нических чертах обусловлена не только реалистическими, но и последовательно демократическими устремлениями композитора; городской и крестьянский фольклор, цыганского романса, итальянской оперной арии — все это Чайковский в своем стремлении к правде выражения творчески переработал, переплавил в единый органический стиль, сообщающий его произведениям особую, им лишь присущую, волнующую и задушевную выразительность.

В этом смысле идейно-творческая основа Чайковского была глубоко демократична и реалистична.

* * *

В творческом наследии композитора огромное место занимают его оперы. Нет нужды излагать их содержание, столь хорошо известное каждому советскому слушателю. В сущности, наибольшую прижизненную славу принесли Чайковскому именно его оперы и в первую очередь — «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Оперное творчество Чайковского исключительно разнообразно по богатству сюжетов и жанров: бытовая драма («Чародейка»), русская историческая драма («Опричник»), бытовая комедия («Черевички»), историческая опе-

ра («Орлеанская дева»), лирические сцены («Мазепа»), лирико-романтическая опера («Иоланта»), психологическая драма («Пиковая дама»).

Особый интерес представляет тема — Пушкин в операх Чайковского. Три крупнейшие оперы («Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама») созданы композитором на лучшей основе творений гениального русского поэта. Пушкин принадлежал к числу любимейших поэтов Чайковского. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 3 июля 1877 г. Чайковский прекрасно выразил свое отношение к великому русскому поэту: «Не могу понять... каким образом Вы можете не признавать Пушкина, которой силою гениального таланта очень часто возвышается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки. Это не пустая фраза. Независимо от сущности того, что он высказывает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка» (подчеркнуто нами. — Л. Ц.).

В своих операх Чайковский использует не фантастические, а глубоко реальные и серьезные сюжеты, стремясь прежде всего к правдивому выражению произведения, его духа и замысла. Достаточно вспомнить, с какой исключительно поэтической силой им истолкованы в

лирических сценах «Евгений Онегин» образы Татьяны и Ленского, ставшие неотъемлемыми от пушкинской характеристики. С какой глубиной и психологической верностью Чайковский раскрывает всю таинственность отношений Германна и графини в «Пиковой даме» (генеральная сцена в спальне графини, четвертая картина), а затем сложную мучительную драму безумного Германна, этого романтического героя, неумолимо идущего к гибели всей совокупностью роковых обстоятельств. Или чистый, любящий образ сумасшедшей Марии, полный просветленно-скорбную и трогательную колыбельную над трупом погибшего Андрея. Все это непревзойденные, смелые, а, главное, глубоко правдивые по своему психологическому содержанию страницы мировой оперной драматургии.

Герои опер Чайковского лишены возможности беспрепятственно отдаться чувству личного счастья и радости, в силу довлеющих над ними трагических условий окружающей их среды.

Разносторонний мир человеческих чувств нашел свое яркое выражение в многочисленных (более 100) романсах Чайковского, излучающих слезы мелодической искренности, глубокой переживания и подлинной любовью к жизни.

Романсы Чайковского воспринимаются как реальнейшие и глубоко человечные повествования.

* * *

Творческая личность Чайковского поражает широтой и всеобъемлющей многосторонностью своих проявлений, своим универсализмом. В этом смысле Чайковский предстает перед нами великаном, беспримерную во всей русской музыке. В творчестве его, за редким исключением, нашли свое законченное выражение все исторически образовавшиеся формы и жанры музыки. Крайне важно, что Чайковский, охватив почти все существующие музыкальные жанры, вместе с тем проявил удивительную полноту их понимания, что, конечно, обусловливалось не только гениальным художественным чувством композитора, но и огромным знанием всей предшествующей (преимущественно классической) истории музыкальной культуры.

Обратившись к балету, Чайковский, по существу, возрождает этот прошедший в упадок жанр. Три написанные им балета — «Лебединое озеро» «Спящая красавица» и «Щелкунчик» — представляют собой законченные классические образцы; здесь достижения композитора значительно превзошли даже то лучшее, что имелось в опытах его предшественников.

Сочиненный Чайковским в 1875 г. b-moll'ный концерт для фортепиано явился новым выда-

зоцинся в этой области русским произведением и наиболее значительным после концертов Листа. Ярким завоеванием композитора были единственный скрипичный концерт и виолончельные вариации на тему Рококо, обогатившие литературу для этих инструментов. Новое развитие получают и принципы программной музыки в симфонических увертюрах Чайковского, а также и смычковые квартеты, наряду с квартетами Бородина заложившие основы русской камерной музыки.

Но едва ли не наибольшее историческое значение имеет симфоническое творчество Чайковского, насыщенное бурной, сопротивляющейся страстью, захватывающе яркими драматургическими образами, глубокими философскими обобщениями. Симфонизм Чайковского составил собой не только ценнейшее и самостоятельное направление во всей русской музыке. Он явился наиболее закономерным преемником и истинным продолжателем великих симфонических традиций Бетховена, вдохнув в сферу симфонии новую оживляющую силу. В своих симфониях Чайковский, по меткому выражению выдающегося советского музыковеда Б. Асафьева, проявляет себя как драматург шекспировского бетховенского склада.

Оркестр Чайковского классичен в самом строгом значении этого слова. По прекрасному

равновесию, гармонической слиянности и стройности звучания, умению распределить партии и группы инструментов и выявить их индивидуальные особенности Чайковского можно поставить лишь в ряд с Глинкой.

Чайковский, между прочим, впервые в русской музыке применил челесту (в симфонической балладе «Воевода» и «Щелкунчике»), а также аккордеон — разновидность гармоники (во второй сюите).

Исключительно богатое по разнообразию затронутых сюжетов, тем и жанров творчество Чайковского отличается в то же время внутренним единством. Слушая любое произведение замечательного композитора, мы с первых же звуков узнаем его, всецело отдаваясь обаянию столь свойственной ему теплоты и искренности выражения.

Творчество Чайковского таит в себе беспокойное, протестующее начало, неудовлетворенность, неудержимый жгучий порыв к иной жизни. Мы утверждаем, что скорбность, действительно в большой мере свойственная его музыке, являясь отражением не только острого разлада композитора с современной ему действительностью, но и его тоски по лучшему будущему.

Для нас сейчас ясно, что та суровая борьба

с судьбой и роковой неотвратимостью, о которой так часто говорил Чайковский и которая получила символическое выражение, пройдя красной нитью в ряде его произведений, вплоть до «Пиковой дамы» и шестой симфонии, об'ективно означала протест и трагедию гениального композитора в условиях удушливой атмосферы эпохи безвременья 70–80-х годов. И Чайковский — великий художник — осознал это глубже и проницательнее, нежели Чайковский — политический мыслитель.

Чайковский стоял в стороне от политики. Вопреки своим, к слову сказать, довольно шатким политическим взглядам, он не мог не видеть, как густой, гнетущий мрак все более и более окутывал его любимую родину. «...Меня страшит наша милая и дорогая родина, где все теперь так грустно, где так тяжело и жутко жить в наше ужасное время». «Какое счастье быть артистом! — не раз восклицает Чайковский. — В грустную эпоху, которую мы теперь переживаем, только искусство одно в состоянии отвлечь внимание от тяжелой действительности». Однако впечатления действительной жизни часто волновали его, заставляли мучительно размышлять.

* * *

Любовь к людям, страстное поклонение жизни, а, главное, вера в будущее своего народа раздвигали пределы индивидуального существования композитора. Достаточно взглянуть на обширную переписку Чайковского, чтобы увидеть, как тысячи нитей связывали его с обществом, почувствовать деятельную, благородную и целеустремленную натуру, чуждого кабинетного художника.

С какой заинтересованностью и благожелательностью спешит он на помощь какому-нибудь бедному юноше, щедро и отзывчиво содействуя его устройству в жизни. Особенно чутко относился он к молодым, начинающимся на всеобщее равнодушие художникам. Вспомним хотя бы то сочувствие и поощрение которым Чайковский поддержал только вступившего на музыкальное поприще Калинникова. «Этих минут, — говорил высокоталантливый композитор, — я до самой смерти не забуду, и я помню, что тогда они дали мне творческий приток сил и энергии».

Глубокая любовь к Чайковскому, благородному и гуманному художнику, неизменно привязывавшему к себе всех, кто когда-либо с ним соприкасался, — показатель его чуткой, обаятельной личности. Глазунов в своих воспоми-

ниях о Чайковском говорит словами Лядова: «Знакомство с великим композитором было для всех нас каким-то праздником». Нужно сказать, что Чайковский был в высокой степени одарен всепроникающим, ясным умом, трезвым взглядом на вещи.

Обширное образование, прекрасная осведомленность в вопросах философии, истории, литературы и, конечно, искусства резко выделяют Чайковского как одного из культурнейших представителей своего времени. Круг его умственных интересов был исключительно велик.

* * *

Широко известный и признанный русский композитор, Чайковский вызывал к себе пристальное внимание со стороны многих его выдающихся современников. Особый интерес представляет его знакомство с Л. Толстым, относящееся к концу 1876 г. Andante cantabile из первого квартета Чайковского произвело на великого писателя огромное впечатление. «Может быть, никогда в жизни я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии, — вспоминал впоследствии Чайковский, — как когда Лев Толстой, слушая Andante моего квартета и сидя рядом со мной, залился слезами».

Вскоре Толстой писал композитору: «Сколько

я не договорил с вами! Даже ничего не сказал из того, что хотел. И некогда было. Я наслаждался. И это мое последнее пребывание в Москве останется для меня одним из лучших воспоминаний. Я никогда не получал такой дорогой для меня награды за мои литературные труды, как этот чудный вечер... Вещи ваши еще не смотрел, но, когда примусь, буду — нужно ли вам или не нужно — писать свое суждение, и смело, потому что я полюбил ваш талант.

С большим сочувствием к творчеству Чайковского относился Тургенев, особенно тепло отзывавшийся о «Евгении Онегине». Тургенев даже однажды выразился, что пушкинский образ Ленского неизмеримо вырос в опере Чайковского.

Кратковременная переписка Чайковского с Чеховым говорит об искренних симпатиях, которые оба художника питали друг к другу. «Вчера, — писал Чехов 15 октября 1889 г. Суворину, — был у меня П. Чайковский, что мне очень польстило: во-первых, большой человек, во-вторых, я ужасно люблю его музыку, особенно «Онегина». Хотим писать либретто».

Как известно, Чехов в 1890 г. посвятил Чайковскому свою книгу рассказов «Хмурые люди». Извещая об этом М. И. Чайковского, он писал: «Я готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет Петр

Ильич, — до такой степени я уважаю его. Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом (третье я отдаю Репину, а себе, — иронически замечает Чехов, — беру девяносто восьмое»)[1].

Намерение Чехова переделать лермонтовскую «Белу» в качестве либретто для оперы Чайковского к спектаклю, не осуществилось.

* * *

Несмотря на отдельные пункты разногласий, имевших место между Чайковским, с одной стороны, и представителями композиторов «могучей кучки» (Балакирев, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Кюи), с другой, — все они в конце концов в общей энергичной борьбе отстаивали интересы русской музыки, считая себя продолжателями великого дела Глинки.

Всякое стремление представить деятельность «могучей кучки» и Чайковского как два изолированные и глубоко противоположные направления в русской музыке безусловно являлось бы грубым искажением исторической правды.

Чайковский не сочувствовал крайностям куч-

[1] Неизданные письма А. П. Чехова, стр. 170, Госиздат, 1930.

кистов, их кружковой обособленности и замкнутости, видя в этом проявление российской отсталости. Он не разделял их отрицательного отношения к тем достижениям, которые принес с собой классический период европейской музыки и которые Чайковский всесторонне усвоил и переработал. Глубоко уязвляла его и склонность «кучки» к пренебрежению традициями музыкального искусства и необходимостью овладения композиторским мастерством.

Члены же «могучей кучки», в своем неустанном и искреннем стремлении к самобытности русской музыки, упрекали Чайковского в чрезмерной приверженности к западноевропейским традициям; что же касается консерваторского образования Чайковского, то в их глазах оно было чем-то опорачивающим и служило непреодолимой преградой к сближению с ним.

В пылу полемических увлечений оценки с обеих сторон неизбежно искажались, искажалось то прогрессивное, что имелось в деятельности этих направлений.

Чувства взаимного дружеского уважения соединяли Чайковского с Балакиревым, о чем свидетельствует их содержательная переписка. Как известно, Чайковский написал свою гениальную увертюру «Ромео и Джульетта», а также симфонию «Манфред» по совету и указаниям Балакирева.

Когда Чайковскому стало известно о том, что дирекция Русского музыкального общества грубо отстранила Балакирева от руководства русскими симфоническими концертами, он первый выразил голос протеста, выступив в печати в защиту талантливейшего и энергичного петербургского деятеля. Перечисляя огромные заслуги его перед русским музыкальным искусством Чайковский писал: «М. А. Балакирев собрал и издал превосходный сборник русских народных песен, открыв нам в этих песнях богатейший материал для будущей русской музыки. Он познакомил публику с великими произведениями недавно умершего Гектора Берлиоза. Он развил и образовал несколько весьма талантливых русских музыкантов, из коих как самый крупный талант назовем Н. А. Римского-Корсакова. Он, наконец, дал возможность иностранцам убедиться в том, что существует русская музыка и русские композиторы, поставив в одном из музыкальнейших городов Западной Европы, в Праге, бессмертную оперу Глинки «Руслан и Людмила».

Свою проникнутую благородным гневом статью Чайковский заканчивает такими знаменательными словами: «Г. Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук: «Академию можно отставить от

Ломоносова, — сказал гениальный труженик, — но Ломоносова от Академии отставить нельзя».

С искренней благожелательностью и сочувствием встретил Чайковский в 1868 г. первые шаги на композиторском поприще Римского-Корсакова. «Несомненно, — писал он на страницах «Современной летописи», — что г. Римский-Корсаков еще юноша, что перед ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства». В таком восторженном тоне Чайковский предсказывал великую будущность Римского-Корсакова. Из всей группы петербургских музыкантов Чайковский всегда с наибольшим сочувствием говорил именно о Римском-Корсакове, ибо исключительно высоко ценил его музыкальный талант.

Что же касается Бородина, то даже имеющиеся немногие документальные данные говорят о положительном отношении Чайковского к его творчеству. В январе 1893 г. Чайковский, дирижируя в Одессе, включил в свою программу первую симфонию Бородина. Сочувственно отзывался он о хоре поселян из «Князя Игоря», первой части второй («богатырской») симфонии, «Реквиеме».

* * *

С легкой руки «могучей кучки» и энергичного поборника ее принципов В. В. Стасова о Чайковском одно время укрепилось мнение, как о композиторе, якобы лишенном ярко выраженной русской национальности.

Стасов достаточно недвусмысленно писал что «...Чайковский, хотя и искренний патриот и пламенный обожатель всего русского, но в музыкальной своей натуре вовсе не носил элемента «национального» и был от головы до ног космополит и эклектик». «... Он как-то невольно сам себя обманывал насчет своих беспредельных симпатий ко в с е м у русскому. В музыке они у него выразились в очень слабой степени. Навряд ли кто признает его композитором по преимуществу «русским», когда «русское» появляется в его сочинениях так мало и так редко».

Сейчас подобные утверждения звучат, как печальное заблуждение. Было бы весьма наивно и ограниченно, если бы мы оценивали проявление национального элемента у Чайковского лишь теми его произведениями, где использованы подлинные русские народные песни, как например, финалы четвертой симфонии, серенады для струнного оркестра, симфонии «Зимние грезы», медленная часть первого квартета

и т. д. С этой точки зрения шестая симфония, «Пиковая дама» и многие другие страницы оперной, балетной, симфонической и камерной музыки Чайковского — абсолютно не русские произведения. Мысль в основе своей абсурдная и в корне порочная. Она убедительно опровергается всей историей русской культуры.

Еще Гоголь говорил, что «...истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами...» Прекрасные и верные слова. Да, Чайковский глубоко проникся и слился с жизнью и духом своего народа, глядел «на него глазами своей национальной стихии». И это всегда составляло неотъемлемую сущность не только его музыки, но и его мировоззрения.

«Что касается вообще русского элемента в моей музыке, - писал Чайковский, — т. е. родственных с народной песнью приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой ха-

рактеристических черт русской народной музыки, что я до страсти люблю русский элемент во всех его проявлениях, что, одним словом, я — русский в полнейшем смысле этого слова».

Чайковский всегда прекрасно понимал, что расцвет музыкального искусства любой национальности прежде всего зависит от того, насколько велика его связь с живым и плодотворящим источником народного художественного творчества.

* * *

Недостаточно, к сожалению, оцененные музыкально-критические статьи Чайковского, писавшиеся им регулярно в продолжении пяти лет (1871—1876) в наиболее влиятельной в те времена московской газете «Русские ведомости», представляют огромный интерес в качестве документа, живо запечатлевшего содержательную страницу истории русской музыкальной культуры. Чайковский без всякого сомнения обладал талантом прирожденного писателя. Что же касается статей его, то в них, без всякого опасения погрешить против истины, отчетливо сформулированы основные принципы музыкального реализма.

Критические статьи Чайковского — образец честного, неуступчивого и глубоко принципи-

ального отношения художника к судьбам русской музыки, художника, воодушевленного передовыми умонастроениями эпохи, с страстностью воинствующего публициста отстаивающего интересы своего национального искусства.

На протяжении всей своей критической деятельности Чайковский никогда не уклонялся от самых острых и ожесточенных музыкально-общественных споров и схваток, с обличающей беспощадностью высмеивая всяческих сторонников застоя и рутины.

Неукротимым гневом проникнуты его многочисленные выступления против бесконтрольного засилья итальянской оперы и всех, кто покровительствует ей, тем самым способствуя унижению русской музыки.

«О, великодушные, самоотверженные, беспорные коммерсанты, заправляющие концертическо-лирическою спекуляцией на подмостках Большого театра!.. Как выразить вам восторг, внушенный нам упорно проводимою вами системою намозоливания ушей наших мелодиями, системой, по которой, в противность всякой логике, вы тем более даете бенефисов и концертов, чем менее они посещаются. Продолжайте намозоливать московские уши, — это приведет вас к неминуемому банкротству, какой результат удивит, но нисколько не огор-

чит всех любящих и ревнующих о родном искусстве».

Высокий профессиональный уровень музыкально-критических статей Чайковского, широта и основательность его музыкальных познаний неизменно сочетаются с прекрасным литературным изложением, а, главное, — умением говорить о музыке доступным языком.

Подобно «могучей кучке», Чайковский считал себя последователем того направления, великим родоначальником которого явился творческий гений Глинки. Еще в годы юности оперы Глинки, и в особенности «Иван Сусанин», произвели на Чайковского неизгладимое впечатление, сохранившее свою силу в продолжении всей его жизни. В дневнике от 1888 г. Чайковский запечатлел свои чувства и мысли о творце «Ивана Сусанина», создавшего оперу по гениальности, размаху, новизне и безупречности техники стоящую на ряду с самым великим и глубоким, что только есть в искусстве... Глинка... стал на ряду (да! на ряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно... Наверное никто более меня не ценит и не любит музыку Глинки... И долго из этого богатого источника будут черпать русские авторы, ибо нужно много времени и много сил, чтобы исчерпать все его богатство».

Прекрасны и глубоко значительны по своему историческому смыслу высказывания Чайковского о «Камаринской». «Какая поразительно оригинальная вещь «Камаринская», из которой все русские позднейшие композиторы (и я, конечно, в том числе) до сих пор черпают самым явным образом контрапунктические и гармонические комбинации, как только им приходится обрабатывать русскую тему плясового характера. Это делается, конечно, без намерения, оттого что Глинка сумел в небольшом произведении сконцентрировать все, что наши десятки второстепенных талантов могут выдумать и высидеть целою силою напряжения».

По меткому и проницательному определению Чайковского вся русская симфоническая школа заключена в «Камаринской», подобно тому, как жолудь заключает в себе будущий дуб.

Не менее восторженно относился Чайковский к Моцарту. «Музыка «Дон-Жуана»,— говорил он, — была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она пробудила во мне святой восторг... Через нее я открыл в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении... Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту. Он дал первый толчок моим музыкальным силам, он

заставил меня полюбить музыку больше всего на «свете».

* * *

Исключительно велико музыкально-историческое значение Чайковского — мирового художника, создавшего величайшие ценности непреходящего значения. Творчество Чайковского оказало огромное плодотворное воздействие на последующее развитие музыкального искусства.

Чайковский, хотя и не стоял во главе самостоятельной русской композиторской школы, тем не менее глубоко повлиял на творчество многих своих крупнейших современников младшего поколения, из которых назовем Танеева, Аренского, Ипполитова-Иванова, Скрябина, Глазунова, Рахманинова.

* * *

Празднование 100-летия со дня рождения П. И. Чайковского — день торжества русской музыки, торжества вдохновенных творений замечательного художника, ставших общим достоянием всего народа.

В звуках его музыки советский народ слышит и будет слышать речь великого художника, неизменно воодушевлявшегося сильным национальным чувством, без

которого немыслим истинно великий творческий гений.

Чествуя Чайковского, мы преклоняемся перед неисчерпаемой творческой силой его музыки, столь близкой, возвышающей, благородной, проникнутой духом глубочайшей правды и страстным призывом к лучшей счастливой жизни.

Когда-то Чайковский произнес такие знаменательные слова: «..моя вера в справедливый суд будущего непоколебима. Я заранее, при жизни, вкушаю уже наслаждение тою долею славы, которую уделит мне история русского искусства».

В устах предельно скромного и требовательного к себе художника эти слова звучат как светлое, неизбежное предзнаменование торжества его музыкальных идей. В день 100-летия со дня рождения Чайковского они приобретают особый исторический смысл.

СПИСОК
ВАЖНЕЙШИХ СОЧИНЕНИЙ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Составлен по материалам монографии Н. Шемановой

ОПЕРЫ

«Воевода» (по А. Островскому — «Сон на Волге»; уничтожена композитором, 1868 г.

«Ундина» (по Ф. де Ламотт-Фуке — В. Жуковскому) уничтожена композитором, 1869 г.

«Опричник» (по И. Лажечникову), 1872 г.

«Кузнец Вакула» (по Н. Гоголю — «Ночь перед Рождеством»), 1874 г. В 1885 г. переделана в «Черевички».

«Евгений Онегин» (по А. Пушкину), 1878 г.

«Орлеанская дева» (по Ф. Шиллеру — В. Жуковскому) 1879 г.

«Мазепа» (по А. Пушкину — «Полтава»), 1883 г.

«Чародейка» (по И. Шпажинскому), 1887 г.

«Пиковая дама» (по А. Пушкину), 1890 г.

«Иоланта» (по Г. Герцу — «Дочь короля Рене»), 1891 г.

БАЛЕТЫ

«Лебединое озеро» (по либретто Б. Бегичева и В. Гельцера), 1876 г.

«Спящая красавица» (по сказке Ш. Перро), 1889 г.

«Щелкунчик» (по Э. Гофману — А. Дюма), 1892 г.

МУЗЫКА К ТЕАТРАЛЬНЫМ ПЬЕСАМ

Куплеты Альмавивы к комедии «Севильский цирюльник» П. Бомарше, для голоса и двух скрипок (посмертное). 1872 г.

Музыка к весенней сказке А. Островского «Снегурочка», 1873 г.

Музыка к трагедии В. Шекспира «Гамлет» 1891 г.

СИМФОНИИ

Первая симфония («Зимние грезы»), g-moll, op. 13, 1866—1874 гг.

Вторая симфония, c-moll op. 17, 1872, 1879 гг.

Третья симфония, D-dur, op. 29, 1875 г.

Четвертая симфония, f-moll, op. 36, 1877 г.

Симфония «Манфред» (по Д. Байрону), op. 58, 1885 г.

Пятая симфония, e-moll, op. 64, 1888 г.

Шестая (патетическая) симфония, h-moll, op. 74, 1893 г.

СЮИТЫ

Первая сюита, op. 43, 1879 г.

Вторая сюита, op. 53, 1883 г.

Третья сюита, op. 55, 1884 г.

«Моцартиана» (четвертая сюита), op. 61, 1887 г.

ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Гроза», увертюра к драме А. Островского [op. 76 (посмертное), 1894 г.

«Ромео и Джульетта», увертюра-фантазия (по В. Шекспиру), 1869, 1870, 1880 гг.

«Буря», симфоническая фантазия (по В. Шекспиру) op. 18, 1873 г.

«Франческа да Римини», симфоническая фантазия (по Данте), op. 32, 1876 г.

«Манфред», симфония (см. раздел — Симфонии).

«Гамлет», увертюра-фантазия (по В. Шекспиру), op. 67, 1888 г.

«Воевода» баллада по А. Мицкевичу – А. Пушкину [ор. 78] (посмертное), 1891 г.

РАННИЕ ОРКЕСТРОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Торжественная увертюра на датский гимн, ор. 1, 1866 г.

Увертюра и [illegible] из оперы «Воевода», ор. 3, 1868 г.

«Фатума», симфоническая поэма [ор. 77], 1868 г.

Славянский марш, ор. 31, 1876 г.

Итальянское каприччио, ор. 45, 1880 г.

Серенада для струнного оркестра, ор. 48, 1880 г.

«1812 год», торжественная увертюра, ор. 49, 1880 г.

Торжественный коронационный марш, 1883 г.

Фантазия в честь И. В. Самарина, 1884 г.

Православный марш, 1885 г.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Первый струнный квартет, D-dur, ор. 11, 1871 г.

Второй струнный квартет, F-dur, ор. 22, 1874 г.

Третий струнный квартет, es-moll, ор. 30, 1876 г.

Фортепианное трио «Памяти великого художника» ор. 50, 1882 г.

«Воспоминание о Флоренции», струнный секстет, ор. 70, 1890, 1892 гг.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СОЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С ОРКЕСТРОМ

Первый концерт для ф-п. с оркестром [illegible]-moll, ор. 23, 1875 г.

Меланхолическая серенада для скрипки с оркестром, ор. 26, 1875 г.

Баллада [illegible] с оркестром, ор. 33, 1879 г.

Вальс-скерцо для скрипки с оркестром, ор. 34, 1877 г.

Концерт для скрипки с оркестром, ор. 45, 1878 г.

Второй концерт для ф-п. с оркестром, [illegible]-moll, ор. 44, 1880, 1893 гг.

Концертная фантазия, для ф-п. с оркестром, G-dur, ор. 56, 1884 г.

Pezzo capriccioso, для виолончели с оркестром, ор. 62, 1887 г.

Третий концерт, для ф-п. с оркестром, Es-dur [ор. 75], 1893 г.

Анданте и финал, для ф-п. с оркестром [ор. 79], 1893 г.

СОЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Тема и вариации, для ф-п. [1863—1864 гг.].

Соната, для ф-п., cis-moll [ор. 80] (посмертная), 1865 г.

2 пьесы, для ф-п.: № 1. Русское скерцо, № 2. Экспромт, ор. 1, 1867 г.

Воспоминание о Гапсале, 3 пьесы для ф-п.: № 1. Развалины замка, № 2. Скерцо, № 3. Песня без слов, ор. 2, 1867 г.

Вальс-каприс, для ф-п., ор. 4, 1868 г.

Романс, для ф-п., ор. 5, 1868 г.

Вальс-скерцо, для ф-п., ор. 7, 1870 г.

Каприччио, для ф-п., ор. 8, 1870 г.

Три пьесы, для ф-п.: № 1. «Грезы», № 2. Салонная полька, № 3. Салонная мазурка, ор. 9, 1870 г.

Две пьесы, для ф-п.: № 1. Ноктюрн, № 2. Юмореска, ор. 10, 1871 г.

Шесть пьес, для ф-п.: № 1. Вечерние грезы, № 2. Юмористическое скерцо, № 3. Листок из альбома, № 4. Ноктюрн, № 5. Каприччиозо, № 6. Тема с вариациями, ор. 19, 1873 г.

6 пьес, для ф-п.: № 1. Прелюд, № 2. Четырехголосная фуга, № 3. Экспромт, № 4. Похоронный марш, № 5. Мазурка, № 6. Скерцо, ор. 21, 1873 г. [illegible] 1876 г.

Времена года, 12 характерных пьес, для ф-п., ор. 37 [illegible]

Детский альбом, 24 пьесы, для ф-п., ор. 39, 1878 г.

12 пьес средней трудности, для ф-п., ор. 40, 1878 г.

«Воспоминание дорогого места», 3 пьесы для скрипки и ф-п.: № 1. Раздумье, № 2. Скерцо, № 3 Мелодия, ор. 42, 1878 г.

«Русский торжественный гимн», марш, для ф-п. Издан под псевдонимом Синопов. 1878 г.

Соната, для ф-п., G-dur, ор. 37, 1879 г.

6 пьес, для ф-п.: № 1. Салонный вальс, № 2. Полька, № 3. Менуэт-скерцо, № 4. Ната-вальс, № 5. Романс, № 6. Сентиментальный вальс, ор. 51, 1882 г.

Экспромт-каприс, для ф-п., 1884 г.

«Думка», пьеса для ф-п., ор. 59, 1886 г.

Вальс-скерцо, для ф-п., 1889 г.

Экспромт, для ф-п., 1889 г.

Военный марш, для ф-п., 1890 г.

18 пьес, для ф-п., ор. 72, 1893 г.

Экспромт (Moments Lirc) для ф-п. Окончен С. Т. Аксаковым 1893 г.

КАНТАТЫ И ХОРЫ

Хор [illegible] и насекомых из фантастической оперы «Мандрагора», 1870 г.

«Вечер», 1881 г.

«Москва», кантата для солистов, хора и оркестра. Слова А. Майкова, 1883 г.

Гимн в честь св. Кирилла и Мефодия. Слова П. Чайковского, 1885 г.

Праздничная песнь. Слова П. Чайковского, 1885 г.

«Ночевала тучка золотая». Слова М. Лермонтова, 1887 г.

«Блажен кто успокоется». Слова К. Р., 1887 г.

«Привет А. Г. Рубинштейну в день празднования 50-летнего юбилея его артистической деятельности». Слова Я. Полонского, 1889 г.

«Соловушко» [Слова П. Чайковского], 1889 г.

Три хора. Слова Н. Цыганова, А. Пушкина, 1891

ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ И ДУЭТЫ

«Природа и любовь», трио для двух сопрано и контральто с ф-п. [Слова П. Чайковского], 1870 г.

«Ночь», квартет для сопрано, альта, тенора и баса с ф-п. Музыка заимствована из ф-п. фантазии c-moll, Моцарта. Слова П. Чайковского, 1893 г.

Шесть дуэтов, ор. 46. Слова П. Сурикова, А. Толстого, Ф. Тютчева, Т. Шевченко — П. Сурикова, 1881 г.

«Ромео и Джульетта», дуэт. Окончен и инструментован С. Танеевым [1893 г.].

РОМАНСЫ И ПЕСНИ

Шесть романсов, ор. 6. Слова А. Толстого, А. Плещеева, Е. Ростопчиной, Г. Гейне — Л. Мея, В. Гете — Л. Мея, 1869 г.

«Забыть так скоро». Слова А. Апухтина, 1870 г.

Шесть романсов, ор. 16. Слова А. Майкова, Н. Грекова, А. Фета, А. Плещеева, N. N. (П. Чайковского), 1872 г.

«Уноси мое сердце». Слова А. Фета [1873 г.].

«Глазки весны голубые». Слова Г. Гейне — М. Михайлова [1873 г.].

Шесть романсов, ор. 25. Слова П. Щербины, Ф. Тютчева, В. Гете — Ф. Тютчева, Л. Мея, 1874 г.

Шесть романсов, ор. 27. Слова П. Огарева, Н. Грекова, А. Фета, Т. Шевченко — Л. Мея, А. Мицкевича — Л. Мея [1875 г.].

Шесть романсов, ор. 28. Слова А. де Мюссе — Н. Грекова, В. Сырокомли — Л. Мея, Л. Мея, А. Апухтина, неизвестного поэта и N. N. (П. Чайковского), 1875 г.

«Хотел бы в единое слово». Слова Г. Гейне — Л. Мея [1875 г.].

«Не долго нам гулять». Слова Н. Грекова [1875 г.].

Шесть романсов, ор. 38. Слова А. Толстого, М. Лермонтова, N. N. (П. Чайковского), 1878 г.

Семь романсов, ор. 47. Слова А. Толстого, А. Мицкевича — Н. Берга, А. Апухтина, И. Сурикова, 1880 г.

Шестнадцать песен для детей, ор. 54. Слова А. Плещеева, И. Сурикова, К. Аксакова, 1883, 1881 гг.

Шесть романсов, ор. 57. Слова В. Соллогуба, А. Толстого, В. Гете — А. Струговщикова, Д. Мережковского, А. Плещеева, 1884 г.

Двенадцать романсов, ор. 60. Слова А. Хомякова, А. Фета, А. Плещеева, А. Пушкина, N. N. (П. Чайковского), А. Апухтина, Я. Полонского, Н. Некрасова, 1886 г.

Шесть романсов, ор. 63. Слова К. Р., 1887 г.

Шесть романсов, ор. 65. Слова Э. Тюркети, П. Коллэна, А.-М. Бланшкотт, 1888 г.

Шесть романсов, ор. 73. Слова Д. Ратгауза, 1893 г.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА о П. И. ЧАЙКОВСКОМ

Модест Чайковский, Жизнь Петра Ильича Чайковского, в 3 томах, 1900—1902, изд. П. Юргенсона.

Г. А. Ларош, Собрание музыкально-критических статей (о П. И. Чайковском), части 1-я и 2-я. Москва, Музгиз, 1922.

Н. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском. Изд. П. Юргенсона, М. 1896.

И. А. Клименко, Мои воспоминания о Петре Ильиче Чайковском. Рязань, 1908.

«Чайковский». Воспоминания и письма под ред. Игоря Глебова. Гос. акад. филармония. Петроград, 1924.

«Прошлое русской музыки». Материалы и исследования, том. I. П. И. Чайковский. Книгоиздат-во «Огни», Петроград, 1920.

Игорь Глебов, Чайковский, Опыт характеристики. Изд. «Светозар», Петроград, 1922.

Игорь Глебов, Петр Ильич Чайковский. Его жизнь и творчество. Изд. «Мысль», Петроград, 1922.

Игорь Глебов, Инструментальное творчество Чайковского, Гос. акад. филармония, Петроград, 1922.

Н. Финдейзен, Камерная музыка Чайковского. Госиздат, Музсектор, М. 1930.

А. Будяковский, П. И. Чайковский. Симфоническая музыка. Ленинградская филармония, 1935.

«Пиковая дама», сборник статей. Изд. Ленингр. гос. театра оперы и балета, 1935.

Д. Житомирский, Симфоническое творчество Чайковского. Путеводитель. Изд. Московск. гос. филармонии, 1936.

П. И. Чайковский, Музыкальные фельетоны и заметки. М. 1898.

Переписка П. И. Чайковского с В. Стасовым. «Русская Мысль», 1909, 3-я кн.

Переписка М. Балакирева с П. И. Чайковским. Изд. Ю. Г. Циммермана. СПБ. [1912].

Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. Изд. П. Юргенсона, М.

Дневники П. И. Чайковского, 1873—1891, Госиздат, Музсектор, М. 1923.

П. И. Чайковский — переписка с Н. Ф. фон Мекк в 3 томах. Изд. Academia, 1934—1936.

П. И. Чайковский — переписка с П. И. Юргенсоном. Том I, Музгиз, М. 1938.

Редактор М. Брук. Корректор О. Атлас.
Техредактор Е. Уварова.

Сдано в набор 27/III 1940 г. Подписано к печати 10/IV 1940 г.
Уполномоченный Главлита А-24937. Тираж 45 000 экз. Объем 2¼ п. л.
Формат бумаги 60×92/32. Индекс 401. Гиз 126. Заказ 127

Тип. изд-ва «Московский рабочий», Петровка, 17.

Цена 90 коп.